cine-oja

n.2 noviembre 1984 bs.5

Crítica: Fanny y Alexander
en
el Templo de la Perdición

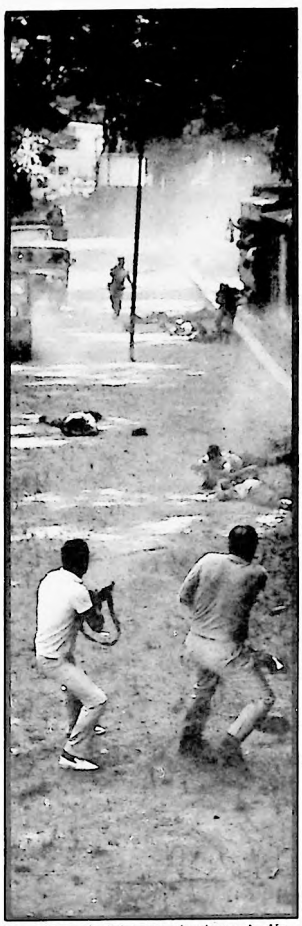
CINE NACIONAL: LA VIABILIDAD DEL MERCADO EXTERNO

Alfredo Roffé
Violeta Rojo

Uno de los problemas que con tonalidades angustiosas y de forma permanente se plantea al cine venezolano es el de la necesidad de un mercado externo. La razón que se esgrime casi con exclusividad es que dadas las dimensiones reducidas de nuestro propio mercado para la mayor parte de la producción nacional resulta difícil cubrir los costos de producción y que sólo en casos excepcionales hay films que dan utilidades. La creación del Fondo de Fomento Cinematográfico en 1982 fue acompañada con la falsa ilusión de que a través del mecanismo de los incentivos, en la práctica un subsidio para cubrir los déficit de las películas que calificaran para recibirlo, ninguna producción que alcanzara un nivel medio por su oficio artesanal (profesional dicen otros) y su interés cultural, produciría pérdidas. Pero apenas a los dos años de creado al Fondo, ya se plantea una situación crítica respecto a los subsidios. El Fondo no dispone, ni dispondrá según las proyecciones económicas, de suficientes recursos para otorgar esos subsidios, lo que ha obligado ya a un replanteamiento de todo el mecanismo. De todas maneras es fácilmente previsible que ese reajuste conducirá inevitablemente a que muchos films dejen de recibir el subsidio o éste sea mucho menor, dejando entonces pérdidas que en oportunidades son cuantiosas. El desvanecimiento de esa falsa ilusión ha hecho que el clamor por la necesidad de ampliar el mercado de nuestra producción alcance alturas inusitadas.

Difusión de ideas y recaudaciones

El problema de ampliar el mercado, de que los films sean vistos por un mayor número de personas, tiene, sin embargo, un aspecto adicional al económico, completamente diferente pero profundamente imbricado con él. Todo cineasta tiene la más que legítima aspiración a que su obra sea vista por la mayor cantidad de personas, de que lo que dice sea oído y mientras más sea oído mejor. El cine es un hecho cultural y es un hecho económico. El discurso sobre esta cuestión es extremadamente complicado y se mezcla con otras variables, entre las cuales la ideología figura en primer término. Aunque evidentemente sería absurdo tocarlo en pocas líneas, no lo es tanto sintetizar las posiciones predominantes respecto a su tratamiento. Una de ellas es reconocer que el cine es una manifestación importante de la cultura nacional, de la vida y de la historia continua de un país, y por lo tanto que el factor determinante es la producción de esa cultura. Esta es la posición adoptada por diversos países de Europa Occidental y en los países socialistas. Dentro del juego de las ideologías y los poderes se establece la base material para que sea posible la producción cultural. La recuperación de las inversiones, correlacionada más o menos, según los casos, con el número de espectadores, es puesta en segundo término. Evidentemente que se hacen los mayores esfuerzos por difundir lo más posible los films y obtener los mayores ingresos, pero no se supedita la producción a este segundo factor. Esta situación permite a los cineastas una decisión más fácil cuando entra en juego su conciencia comunicacional. Dadas las características actuales de los diversos estratos del público cinematográfico y de los aparatos de distribución y exhibición, el cineasta se enfrenta con las alternativas de dar curso a su libre voluntad creadora, configurando su obra únicamente en función de ella, o bien tomar en cuenta los gustos predominantes resultantes de la acción de los aparatos de distribución y exhibición al igual que los criterios y políticas de operación de estos aparatos, y renunciar a su libertad de expresión modelando su obra en función de esos gustos, criterios y políticas. El que no haya renuncia sino identificación es indicio evidente de una total carencia de capacidad creadora, pero éste es otro tema. El cineasta en la situación antes descrita puede optar más fácilmente por ejercer su libertad de expresión, ya que sabe que si no se enriquece por lo menos podrá subsistir y podrá, sobre todo, continuar creando sin que esto signifique una renuncia a esa legítima aspiración de que su obra llegue a la mayor cantidad de gente. Aspiración que en la práctica se concreta hasta un cierto punto por los mecanismos de difusión que estos países ponen en práctica, siempre tendiendo a una expansión en lucha por el terreno que ocupa la fracción antagónica. Esta fracción puede definirse fundamentalmente por dar prioridad al factor económico y su soporte ideológico inmediato. En este caso, por supuesto, no se trata de la simple supervivencia sino que se persigue la máxima utilidad. El país que ejemplariza esta posición es Estados Unidos, aunque evidentemente no se pueda hablar de una situación monolítica, ya que es obvio que los cineastas sometidos a este régimen tienen la opción, mucho más dura, de salirse de ese sistema y de hecho son numerosos los que lo hacen, allí o en países de la órbita directa norteamericana. Pero también hay muchos que entran de lleno, con o sin remordimientos, en la búsqueda del negocio.



La equivoca via de las coproducciones: **Acción en Caracas** de Spartaco Santoni.

No es una novedad indicar que prácticamente desde sus orígenes el cine se ha movido entre estos dos polos y que además la práctica casi centenaria de la actividad cinematográfica ha determinado claramente las posiciones y áreas de dominio de cada posición, y una comprensión de esta situación es claramente necesaria si de alguna manera se aspira a que nuestra producción circule en el exterior.

Esta investigación que habría debido ser prioritaria en la Dirección de Cinematografía del M. F. y en el Fondo de Fomento Cinematográfico, jamás ha sido iniciada. Todos los recursos y esfuerzos de ambos organismos se han concentrado en enviar representaciones oficiales y de cineastas a todos los festivales que han podido y a la promoción de algunas "Semanas de Cine Venezolano" en unos pocos países. Todavía hoy, después de diez años de insistentes fracasos en los que se ha gastado una cantidad nada des-

Probablemente nunca la veamos: **Los hijos de Fierro** de Fernando Solanas.

preciable de millones sin que se haya logrado la apertura del mercado externo, los funcionarios de turno siguen fijándose como única vía para ello la asistencia a Festivales Internacionales de Cine. El cine nacional ha obtenido bastantes premios en estos Festivales y de alguna manera ha sido positivo que se sepa en algunos círculos más o menos cerrados que en Venezuela se hace cine. Pero ese prestigio no ha servido para que las películas venezolanas circulen en condiciones normales en otros países, salvo aquellas raras y no publicitadas ventas ocasionales gestionadas por otras vías por sus productores.

El Mercado Común de Películas

En 1977 la Lic. Saleta firmó en su carácter de Directora de Cinematografía del M. F. el "Informe Final del I Encuentro sobre comercialización de las películas de habla española y portuguesa", realizado en Brasilia en julio de ese año, con la presencia de representantes de Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela, en el cual los asistentes se comprometían a llevar a la consideración de sus respectivos gobiernos la proposición de creación de un Mercado Común de Películas para los países de habla española y portuguesa, cuyo mecanismo básico sería: "(a): Que al Mercado Común de Películas tendrá por objeto implantar un sistema multilateral de cuotas de pantalla para las películas de los países miembros con la finalidad de ampliar las posibilidades de mercado de esos países y de proteger los vínculos de la unidad cultural de los pueblos de habla española y portuguesa; y (b): Paralelamente a la reserva de mercado de la producción nacional, en cada país deberá ser creado un período de exhibición obligatoria reservado exclusivamente a las películas producidas por los países asociados al Mercado Común". Cualquiera que haya sido la gestión de la Lic. Saleta, el resultado fue totalmente negativo y nunca más se volvió a hablar del asunto. Siendo una proposición perfectamente viable y del más alto interés económico y cultural para los países participantes, ¿por qué este proyecto se hundió en el silencio y el olvido más absolutos? Una respuesta a esta pregunta podría encontrarse si se hiciera esa investigación antes apuntada, la cual revelaría los obstáculos que se opusieron a esa solución práctica y concreta y que son los mismos que se oponen a cualquier solución que signifique precisamente "ampliar las posibilidades de mercado y proteger los vínculos de la unidad cultural" de esos países. Un conocimiento de estos obstáculos evidentemente sería la base de un diseño de acciones concretas tendientes a su superación.

Sobre este campo se extiende una censura de información extrema. Es natural que así sea, porque a ningún empresario le conviene precisar cifras y mecánicas de sus negocios y sus utilidades y más bien le conviene que ninguna sea del dominio público. A partir de 1973 en Venezuela desaparecen todas las estadísticas privadas, justamente con el Decreto de aquel año que significaba una primera preocupación estatal sobre el problema del cine. Sólo recientemente la D. C. del M. F. publica algunas cifras, retroactivas a partir de 1976. Si es escasa la información sobre la infraestructura del cine venezolano en Venezuela, más escasa es la información sobre la de otros países latinoamericanos, y la situación es similar en todos esos países. Este hecho dificulta cualquier investigación, y prácticamente sólo desde entidades del estado es posible obtener algunos datos del sector privado.

El papel de las multinacionales

Sin embargo, algo puede hacerse, recogiendo donde se puede la información disponible y arriesgándose a formular hipótesis que puedan explicar la estructura del mercado cinematográfico venezolano y latinoamericano, como un primer intento para determinar vías operativas para su mutua ampliación y acercamiento. En este momento simplemente nos limitaremos a formular algunas hipótesis y en próximas entregas de "Cine-oja" intentaremos, hasta donde sea posible, confirmarlas o modificarlas con una base documental.

Según Thomas A. Guback ("La industria internacional del cine", Madrid, 1980) "es un hecho apenas conocido el que nueve de cada diez películas americanas no pueden recuperar sus gastos exclusivamente con el mercado interno" y que para ampliar y defender sus posiciones en el extranjero la Motion Picture Association creó en 1945 la Motion Picture Export Association como cártel legal. Dentro de los Estados Unidos está prohibida la constitución de monopolios pero sí es legal la creación de cárteles que representen los intereses norteamericanos en el extranjero. En el mismo libro y en el excelente estudio de Patrice Flichy ("Las multinacionales del audiovisual", Barcelona, 1982) se estudia la evolución de esas empresas multinacionales (matriz en E. U. y filiales en el exterior) y su comportamiento general. Los datos de la recaudación correspondiente a films controlados por las multinacionales norteamericanas indican que absorben un 38% del total en los países de la comunidad europea, un 11% en los países de Europa del Este y Cuba, un 34% en Africa, un 46% en toda América y un 24% en Asia. Para esa misma fecha, aproximadamente mediados de los 70, E. U. producía sólo un 6% de todos los films realizados en los 15 países con mayor producción, cuyo número ascendía a 2.600. Es evidente que en relación a los países americanos con poca producción nacional ese porcentaje sea muchísimo mayor. En Venezuela, por ejemplo, sobre el total de los films importados en 1977, un 50% correspondía a E. U., aunque lamentablemente no existen cifras públicas sobre el porcentaje correspondiente a la recaudación. La exportación es un componente básico para la estabilidad y rentabilidad de la industria cinematográfica norteamericana, pero este hecho hace que se "convierta en peligrosamente tributaria del exterior". Esta doble característica informa la agresividad con que las multinacionales defienden sus posiciones y aspiran a ampliarlas en todos los países donde actúan. Por otra parte el comportamiento de las multinacionales es extremadamente flexible, pero donde pueden imperar a sus anchas lo hacen. Donde los países receptores de los productos americanos establecen trabas y propician de alguna manera la producción local, encuentran las fórmulas para pasar por encima de ello. Así, muchas producciones americanas se realizan en esos países y al adquirir la nacionalidad local "Hollywood se beneficia de las ventajas reservadas a los productores nacionales y especialmente de los distintos fondos de ayuda a la industria cinematográfica". Además, las principales productoras filman en el extranjero para beneficiarse de los salarios más bajos de técnicos, extras y servicios, hasta el punto de que durante "la década de los años 60, esta práctica se extendió... pasando... al 60% de los films estadounidenses. Posteriormente, se produjo una reducción..." De la misma manera, donde hay restricciones a la salida de divisas hacia los E. U., las multinacionales invierten los fondos congelados en la producción de films locales. Por supuesto que esta forma indirecta de explotación de los mercados externos tiene fuertes repercusiones en los contenidos de los films en que hay financiamiento y/o participación norteamericana. Este aspecto también es analizado en el estudio de Flichy aunque sólo en el caso europeo.

Intentando un resumen, se podría indicar que (i) las multinacionales norteamericanas captan un altísimo porcentaje de las recaudaciones en los países latinoamericanos, lo cual es vital para supervivencia y crecimiento; (ii) en consecuencia combaten hasta donde pueden el desarrollo de la producción local, ya que ésta disminuiría sus ingresos; (iii) en los casos en que el estado interviene en la protección y estímulo de la producción nacional o restringe la salida de divisas, las multinacionales participan financiera e ideológicamente en la producción nacional para mantener su nivel de utilidades por otras vías; (iv) las multinacionales se oponen con todos sus medios a que las producciones locales conquisten mercados en otros países, ya que esto significaría una pérdida de su propio mercado en esos otros países; (v) en los casos en que las multinacionales invierten en producciones locales, tratan de alcanzar el máximo de utilidades en el país de origen y en general prefieren sacrificar las posibles

Tampoco los argentinos la verán: **El iluminado** de Jesús Enrique Guédez.

Román Chalbaud filma **Cangrejo II**: se muestra fuera por su gestión individual.

utilidades que obtendrían distribuyendo estos films en otros países por la simple razón de que no les conviene fortalecer las producciones locales mediante la apertura de otros mercados, que inclusive en un plazo mediano podría significar radicales transformaciones en los patrones de gusto en esos otros mercados, tradicionalmente dominados por las multinacionales, que a la larga llevaría a su reducción o pérdida.

Habría que indicar que estas prácticas también son seguidas por otras multinacionales. En los países latinoamericanos ha habido intentos de establecimiento de multinacionales europeas, como fue el caso de la Rank, desaparecida hacia 1971, por razones quizás conectadas con su fracasado intento de penetración del mismo mercado norteamericano, pero el caso más llamativo es el de la multinacional mexicana, Pelmex, que ha logrado sobrevivir a sus numerosas y cíclicas crisis, quizás por el respaldo económico del gobierno mexicano y muy probablemente por su fiel aplicación de las políticas que siguen las potentes vecinas del norte.

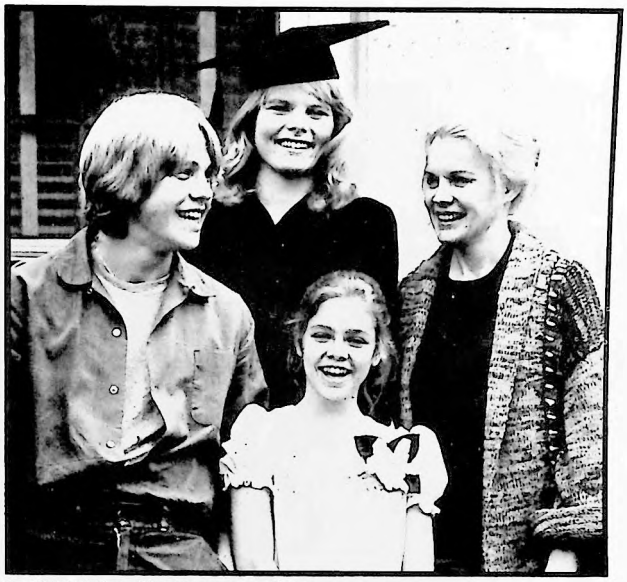
Para concluir esta primera entrega parece oportuno ya establecer una hipótesis básica. Las películas venezolanas no logran distribuirse en otros países que constituyen su mercado externo natural por la oposición frontal de las multinacionales que controlan la distribución y exhibición de esos países. Lo mismo le sucede con variantes lógicas y propias de las estructuras y coyunturas locales, a todos los países que idealmente deberían integrar ese mercado común cuyo proyecto cumple ya unos 7 años de entierro. ¿Cuáles son los mecanismos operatorios concretos en que se traduce esa oposición frontal? ¿Por qué la asistencia a Festivales sólo seguirá sirviendo de solaz para unos cuantos funcionarios y cineastas (apartando el crédito de los premios, que podría obtenerse igualmente sin esas más o menos nutridas misiones)? ¿Cuál es el papel de la televisión en este proceso? Estas y otras interrogantes son las que trataremos de contestar, documentar y desarrollar en las próximas entregas de "Cine-oja".

STAR 80

La carrera de Bob Fosse puede ser considerada un caso atípico en el cine americano. Como bailarín participa en varios musicales de los años 50 (**Kiss me Kate**, 1953, de George Sydney, tal vez sea el más conspicuo), para pasar a coreógrafo (**The pajama game**, 1957, y **Damn Yankees**, 1958, ambas de George Abbott y Stanley Donen) y luego a director de Broadway y de la versión musical de "Las noches de Cabiria" (**Sweet Charity**, 1969). A partir de allí su obra fílmica evoluciona como una suerte de yo-yo que ocasionalmente ataca temas nuevos retornando como referencia u homenaje al musical. **Cabaret** (1972) pauta el ascenso del nazismo con los números musicales de un night club berlinés, **Lenny** (1974) denuncia la intolerancia de que es víctima el cómico satírico Lenny Bruce en los conflictivos años 50, **El show debe continuar** (1979) se propone abordar en términos coreográficos los problemas de la creación y de la muerte en un singular y ambicioso proyecto de rasgos autobiográficos.

Star 80 parte de un hecho real, el asesinato de una "conejita de Play boy" por su novio. El "chico-encuentra-chica" de los viejos musicales es aquí transformado en el "chulo-encuentra-niña inocente" a la que catapulta a la fama asegurándose una buena tajada de sus ganancias pero entrando en una crisis personal (notoriamente más sórdida que la del James Mason de **Nace una estrella**, 1954, de George Cukor; no olvidemos que los tiempos cambian) eliminándola antes de suicidarse en el momento en que ella comenzaba un romance —sano esta vez— con el director de su primer film.

El estilo hace recordar a **Lenny** por su formulación seudo-periodística extraída de **El ciudadano**, en la que distintas entrevistas van configurando un universo amargo: el "patio trasero" de la fábrica de mujeres ideales de Playboy en su conexión con Hollywood, esa otra industria onírica. Por allí circulan el veterano Cliff Robertson como Hugh Heffner, zar omnipotente de la revista, y sus adláteres. Fosse usa aquí toda su experiencia para sintetizar en encuadres a la vez precisos y dinámicos la conjunción de dinero, sexo y una pátina de intelectualidad frívola las claves del fenómeno "Playboy", a la vez que la sabia elección de Mariel Hemingway como protagonista se integra al todo en su duplicidad de inocencia corrompida o corruptible.

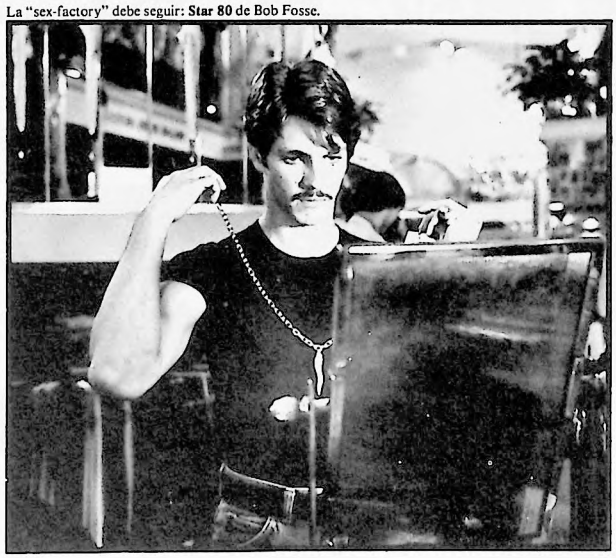


Star 80 de Bob Fosse: Playmate, cero en conducta.

Ocurre sin embargo que el film padece de una debilidad que puede ser constante en la carrera de Fosse: la crítica es superficial, la maldad del "chulo" (o "pimp", ya que estamos en U.S.A.) es individual y en última instancia si el mundo es corrupto por algo será. A lo sumo la reflexión de Fosse es que más le hubiera valido a la inocente heroína disfrutar de su mediocre puesto de camarera antes que dejarse llevar a la fama ya que Heffner como hombre de negocios no es tan malo después de todo. Sobre el final se insinúa la fabricación de una nueva conejita (estos animalitos como bien se sabe son muy prolíficos) pero esto es parte del "show biz". Es una lástima, porque hubiera sido interesante que la fascinación de esta "sex factory" se mostrara en toda su profundidad antes que en su glamorosa epidermis y que el film más que una anécdota moralizante (Niñas, elegid bien a vuestros boy-friends) fuera el análisis maduro que la polémica estructura "Playboy" reclama. Como dato curioso cabe resaltar que Caroll Baker, el otrora sex symbol, cumple aquí el papel de madre afligida por el futuro riesgoso de su hija. Decididamente los tiempos cambian.

Héctor Concari

La "sex-factory" debe seguir: **Star 80** de Bob Fosse.



STAR 80. Estados Unidos, 1983. Dir.: Bob Fosse. Prod.: Wolfgang Glattes, Kenneth Utt; The Ladd Company para Warner Bros. Guión: B. Fosse, basado parcialmente en el artículo de "The Village Voice", "Death of a Playmate" de Teresa Carpenter. As. dir.: W. Glattes, Anthony Gittleson, David W. Rose, Glen Sanford. Fot.: Sven Nykvist. Technicolor. Fot. esp. "Playboy": Mario Casilli. Mont.: Alan Heim. Dir. art.: Jack G. Taylor Jr., Michael Bolton. Ases. visual: Tony Walton. Dec.: Ann McCulley, Kimberley Richardson. Ef. esp.: John Thomas, Heny Millar. Jr. Mús.: Ralph Burns. Diseño vestuario: Albert Wolsky. Dis. títulos: Dan Perri, Movie Titles Inc. Superv. son.: Dan Sable. Int.: Mariel Hemingway, Eric Roberts, Cliff Robertson, Carroll Baker, Roger Rees, David Clennon, Josh Mostel, Lisa Gordon, Sidney Miller, Keith Hefner, Tina Wilson, Shelly Ingram, Sheila Anderson, Cis Rundel, Kathryn Witt, Jordan Christopher, James Luisi, Neva Patterson, Robert Fields, Keenen Ivory Wayans, Sandy Wolshin, Robert Perault, James Blendick, Jacqueline Coleman, Don Granbery, Stuart Damon, Ernest Thompson, Budd Friedman, Deborah Geffner.

GREYSTOKE, LA LEYENDA DE TARZAN

Subsiste, e incluso se ha renovado estruendosamente en los últimos años, un cine de la eterna infancia. Piratas y vaqueros, príncipes y astronautas, aventureros, marcianos y superhéroes tienen unos setenta años floreciendo y marchitándose alternadamente en las pantallas del mundo y llenando las espectativas aprendidas de "grandes y chicos". Han ido fijándose, de este modo, modelos básicos que, debajo de

GUIA DE REVISTAS CULTURALES EN CIRCULACION

ARMITANO ARTE. Apartado 50.853, Caracas. Ej. Bs. 65. N° 8: "El castillo de Araya", Graziano Gasparini.

ARTE PLURAL. Apartado 17.658. Caracas. Ej. Bs. 30.

AZUL. Rectorado de la Universidad de los Andes. Mérida. Ej. Bs. 5.

CIENCIA AL DIA. Apartado 62.173, Caracas. Ej. Bs. 15. N° 2: "El periodismo científico en la batalla contra la dependencia tecnológica", Arístides Bastidas.

CINE-OJA (CINE AL DIA). Apartado 50.446, Caracas. Ej. Bs. 5. "Cine venezolano, 1984".

COMUNICACION. Apartado 20.133, Caracas.

CROQUIS. Apartado 47.992, Caracas. Ej. Bs. 35.

CULTURA UNIVERSITARIA. Dirección de Cultura, U.C.V. Ej. Bs. 15. "Un andino universal", Aureliano González.

CyT. CONICIT, Caracas. Bs. 10. N° 1: "Recursos humanos para la ecología", Juan F. Silva.

FISURA. Avda. Ppal. Las Palmas, Qta. Retener, N° 22, Caracas. Ej. Bs. 6 N° 1/84: "Ecología ¿ciencia subversiva?", E. Azocar, L. Blaser.

KO-EYU. Apartado 18.164, Caracas. Ej. Bs. 10.

LAMIGAL. Tel. 284.1814, Caracas.. Ej. Bs. 30. "El gran problema de la democracia", Ramón Velásquez.

LETRA CONTINUA. Fundacultura, Barquisimeto. Tel. 051-513543. Bs. 60. "Elsa Gramcko, lenguaje de la materia", Miriam Robles.

LETRAS DE COMUNICACION SOCIAL, U.C.V., Caracas. Ej. Bs. 2,50. N° 5: "La esclavitud de expresión".

LA MALA VIDA. Apartado 47.659, Caracas. Ej. Bs. 4. N° 2: "Un día de mala vida".

NUEVA SOCIEDAD. Apartado 61.712, Caracas. Ej. Bs. 20. "Necesidad del diálogo norte-sur".

OPCION. Universidad del Zulia, Apartado 526, Maracaibo. Ej. Bs. 25. "América Latina, historia e identidad", Angel Lombardi.

RESPUESTA. Apartado 2.148, Maracaibo.

REVISTA DE ECONOMIA LATINOAMERICANA. Banco Central de Venezuela, Apartado 2.017, Caracas. Bs. 5. "El rol del petróleo en la economía venezolana", Patricio Meller.

REVISTA MEDICA DE ORIENTE. Apartado 302, Cumaná.

REVISTA DE PEDAGOGIA. Apartado 50.126, Caracas.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA. Apartado 50.995, Caracas.

TAHONA. Residencias Albarregas, Ed. 02, Ap. 2-3, Mérida.

Es necesario hacer un llamado a las instituciones del país que tengan que ver con la contribución a la difusión de revistas de Ciencias Sociales, Científicas, Ideológicas, Literarias, de Artes, culturales en general, para que posibiliten su mantenimiento a través de una mayor toma de conciencia de la significación que cumplen éstas en la dinámica crítica de la vida cultural del país.

CUALQUIER INFORMACION MAS DETALLADA ESCRIBIR AL: Apartado 51494 o llamar por el Telf.: 71.55.71.

NOTA: Favor enviar regularmente ejemplar (es) de cada entrega a la A.V.P.C. a fin de poder incluir la revista en esta GUIA.

Cortesía de la

asociación venezolana de publicaciones culturales

Apartado 51494

Caracas 105

Greystoke de Hugh Hudson: Un permanente y colmado presente.

modificaciones, variantes, innovaciones y regresos de las formas, comparten el enfrentamiento entre buenos y malos, entendiendo a los primeros como los Atletas, los Hermosos y los Astutos, y a los segundos como los Tontos, los Feos y los Torpes. Tipificación que conlleva, sobre la base de un conflicto desplazado en el cual los conceptos de Justicia e Injusticia quedan reducidos respectivamente a una Contra-Agresión frente a una Primera Agresión, el desarrollo de una lucha cada vez más violenta cuyo desenlace será la Victoria del Hermoso y Astuto Atleta.

Tarzán es uno de estos héroes victoriosos y el que superó a todos más allá de las pantallas, constituyendo un imperio que, arrancando en octubre de 1912 con una modesta publicación en el folletín mensual "The All-Story", se mantuvo hasta hoy produciendo, o vendiendo el derecho a producir, tarzanes literarios, cinematográficos, de tiras cómicas, radiofónicos, teatrales, televisivos y distintivos de centenares de productos industriales, pasando por la desinteresada creación, hacia 1928, de dos poblaciones debidamente integradas a la geografía estadounidense: Tarzana, en California, y Tarzán, en Texas.

Aunque el fantasioso y emprendedor Edgar Rice Borroughs declarara que escribía "para huirle a la pobreza" es forzoso incluirlo en la historia de la literatura contemporánea y así lo han hecho importantes universidades de lengua inglesa, vinculando su creación con el mito de Rómulo y Remo, el Hombre Natural de Jean-Jacques Rousseau y el Mowgli de Rudyard Kipling. Consciente o inconscientemente influido por esos ilustres precedentes, Edgar Rice Borroughs tuvo sin duda alguna una enorme intuición o, acaso, una ensoñación muy personal y sincera que revivía el antiquísimo mito del hijo de reyes, o de dioses, criado en medio de una naturaleza al estado salvaje (y se pueden agregar, por lo menos, el mito de Dionisio y el mito de Sigfrido). Esta clave profunda que reconduce el hombre al primitivo espanto ante la naturaleza y por tanto a una autenticidad elemental, a la reivindicación del salvajismo como estado esencial y puro, ha constituido con toda evidencia el resorte de un éxito tan perdurable y universal. Todas las banalidades y los falsos valores acomodaticios y tendenciosos del conformismo "occidental" (de manera sobresaliente, el disvalor de la superioridad del "blanco"), que ha ido recubriendo ese nudo central a lo largo de unas cincuenta películas a partir de 1918, han sido asimiladas en virtud de esa fascinación primordial. De ahí que las más exitosas de esas realizaciones hayan sido las primeras interpretadas por Johnny Weismuller en los años 30, es decir las que más glorificaron la naturaleza e integraron a ésta con mayor eficacia la personalidad del héroe.

A partir de la década de los 70, Tarzán pareció desaparecer. Una versión erotizante, centrada en la Jane de Bo Derek, se presentó sin pena ni gloria en 1981. Es, por lo tanto, después de un cuasi-silencio bastante prolongado, que este año ha vuelto Tarzán. Y por cierto, a pesar de su amplia promoción publicitaria, desde el título mismo —**Greystoke**— quiere este nuevo film advertirnos su diferencia de los anteriores. Incluso, el nombre mismo de Tarzán no existe en ninguna parte de la película y aparece meramente impuesto en la prolongación del título (**La leyenda de Tarzán, el Rey de los Monos**), que quiere asegurarse la cuota de atractivo garantizada por la fama del héroe.

Sin embargo, las diferencias son incluso menores que las de las otras versiones, con respecto a la historia original. Más aún, se rescata aquí el relato de los orígenes del Hombre-Mono (mantenido al parecer sólo en la primera versión cinematográfica de 1918), aunque con algunas importantes modificaciones: es un simple y no descrito naufragio, en lugar que la ferocidad de una tripulación amotinada, lo que determina el trágico destino de Lord y Lady Clayton, condes de Greystoke; el lenguaje de los simios es meramente exclamativo, por lo tanto no se acuña siquiera el nombre de Tarzán, que pretendía significar "mono blanco", aunque se vuelve a presentar la misma idea cuando el científico belga, para convencer a su animalesco amigo que es un hombre, le pregunta si ha visto alguna vez a un "mono blanco"; y el descubrimiento de la ca-

baña y los objetos que pertenecieron a sus padres no llevan al joven Clayton a "instruirse", sino que insinúan en su alma la vaga intuición de su diferencia (el espejo, el taco, el reloj) y moviliza, con la revelación del cuchillo, su conciencia de la posibilidad de vencer a los enemigos y en consecuencia de adquirir poder, superando el sometimiento a las leyes de la horda.

Este relato de los orígenes y de la evolución personal del joven Clayton antes de ser devuelto a los gravosos deberes de un lord inglés se extiende prácticamente hasta la mitad de la película y cumple con la tarea de sumergirnos en la vivencia salvaje lo suficiente como para que podamos percibir la experiencia de la vida civilizada a la luz inquietante de tales inolvidables e ineludibles precedentes. Es un relato que no tiene el más mínimo matiz idílico o pastoril. Brutalidad y temores constantes se presentan como parte cotidiana de una forma de vida que incluye, en total simultaneidad, innumerables satisfacciones —la alimentación, los incesantes y lúdicos movimientos y desplazamientos, los baños de agua y de fango, los continuos intercambios con otras criaturas, de agresiones, informaciones y ternuras— y que, como de manera inversa la define el personaje-coro del belga, se constituye en un permanente, colmado presente.

La segunda parte, en la cual el joven Clayton asume dócilmente otra forma de vida en la confianza de encontrar su "verdadera" familia, arrastra como en un doble sentido la permanencia del mismo inquieto, improvisado y espantado estar en el mundo. La condensación del sentido se alcanza en los polos apasionados y trágicos del amor y de la muerte, anclados psicoanalíticamente a las figuras parentales. Si bien Hugh Hudson concluye, en aparente sumisión al folletín de Borroughs, con la espectativa de un segundo encuentro entre Tarzán y Jane (una vez más solamente por la mediación del parlamento explicativo del belga), en **Greystoke** el regreso del joven Clayton a la selva, en plano general, sin despedidas y en solemne y silenciosa acción, tiene la gravedad del destino ineludible del individuo: el de ser para siempre, esencialmente, lo que ya fue.

Tanta gravedad, tanto ensimismamiento, son la verdadera gran sorpresa del último Tarzán. Una obra que recoge un superhéroe del siglo XX con la misma delicadeza, precauciones y, por decirlo así, religiosidad, con las cuales se representa una vez más un mito ancestral. De Borroughs a Hudson hay, justamente, el paso de la inconsciencia a la conciencia del mito. Con una sobriedad y una fluidez que se podrían calificar de pundorosos, Hudson maneja las más sofisticadas maravillas técnicas de la ilusión cinematográficas con el único fin de traer al nivel de la sensibilidad contemporánea los sentimientos intensos del ser elemental que también somos. Las emociones primarias, la delicadeza afectiva de este nuevo Tarzán nos sacuden hasta las raíces (¿desde cuándo no veíamos abrazos más dulces que éstos, entre monos y doncellas?).

Comenzamos hablando de un cine de la eterna infancia, refiriéndonos a un cine que, encima de un conflicto a la vez elemental e inaplicable a la realidad, monta invariablemente un ritual de trampas, alardeos y violencia gratuita destinado a mantener una dieta ideológica, por cierto cada vez más férrea en la defensa de una determinada imagen tecno-humanística. Un cine cuyo sadismo es considerado humorístico e infantil y que se interpone, junto con la franca idiotez disneyana, entre el posible contacto de los niños y una temática simplemente humana. El haber podido infiltrar a **Greystoke** más allá de esta barrera ha sido un gran regalo para los niños, quienes lo han recibido con impresionante interés y el recogimiento más absoluto.

Ambretta Marrosu

GREYSTOKE:THE LEGEND OF TARZAN, KING OF THE APES. Inglaterra/Estados Unidos. 1984. Dir.: Hugh Hudson. Prod.: H. Hudson, Stanley S. Canter; Garth Thomas (asoc.); para Warner Bros. Guión: P. H. Vazak y Michael Austin sobre el cuento "Tarzan of the Apes" de Edgar Rice Borroughs. Fot.: John Alcott. Mont.: Anne V. Coates. Diseño prod.: Stuart Craig. Ef. maquillaje: Rick Baker. Ef. visuales: Albert J. Whitlock. Diseño vestuario: John Mollo. Mús.: John Scott, Elgar, Boccherini. D'Albert (adicional). Dir. art.: Norman Dorme. Dec.: Ann Mollo. Coreogr. simios: Peter Elliot. Vestuario simios: Rick Baker. Asesor simios: Roger Fouts. Asesor animales: Jimmy Chipperfield. Int.: Christopher Lambert, Andie Mac Dowell, Ralph Richardson, Ian Holm, James Fox, Cheryl Campbell, Paul Geoffrey, Nigel Davenport, Nicholas Farrell, Richard Griffiths, David Endene, Hilton McRae, Eric Langlois, Daniel Potts, Tali McGregor, Alison Mac Rae, Andrea Miller, John Wells, Elliot W. Cane, Alisa Berk, John Alexander, Christopher Beck, Max Wilson.

Las queridas y constantes marionetas: **Fanny y Alexander** de Ingmar Bergman.

De la inconsciencia a la conciencia del mito: **Greystoke** de Hugh Hudson.

FANNY Y ALEXANDER

Se me viene a la memoria una bella imagen de Wittgenstein que pinta a un hombre que desesperada e infructuosamente trata de salir de una habitación sin darse cuenta de que la puerta está abierta. Y si de verdad las puertas estuviesen abiertas; si no existiese la llave de los campos; si el universo fuese un rey desnudo. Si el conocimiento, llevado más allá de ciertos límites, fuera una neurosis; si la vida tuviera a ras de piel sus razones; si, en consecuencia, la historia de occidente fuera en buena medida una incesante búsqueda de certeza, del fundamento, del principio, y su incesante fracaso. Si los buscadores del absoluto de que habla Kolkovski y el Sísifo camusiano no fueran héroes sino niños aterrados ante la oscuridad de la noche.

Se me viene también a la memoria el libro reciente de Richard Popkin, la historia del escepticismo de Erasmo a Spinoza. Libro que abre un universo deslumbrante —no siendo deslumbrante él mismo, eso pasa—: el del lugar y el sentido del escepticismo en la constitución del hombre moderno. Viejo escepticismo —tan viejo como el sólo sé que nada sé de Sócrates, ya excesivo, dogmático, según Sexto—, animal multiforme que ha servido a los más disímiles señores: horadar los haberes constituidos, invocar la tolerancia, arrojarnos en la tragicidad metafísica, apuntalar la fe, santificar la tradición, robustecer las instancias consensuales y el statu quo... significaciones de las que sólo pueden dar cuenta las lecturas históricas concretas y no las tipificaciones abstractas y generalizantes a la manera de un Popper, por ejemplo.

La ignorancia docta y la puerta abierta, si la memoria no me ha traicionado, podrían ser claves para entrar en ese océano que es la última película de Bergman. Conscientes, claro, que como a todos los océanos se puede entrar de muy diversas maneras.

La crítica ha señalado reiteradamente la novedad que representa este film dentro de la vasta obra bergmaniana. Esta oda a la alegría, esta apología del goce, narrada con la sintaxis más clásica y con una inusual sensualidad, ciertamente contrasta con la línea mayor de su obra signada por la angustia, el crispamiento y la desolación. Y si es cierto que en su obra anterior —más vasta y más compleja de lo que suele suponerse— no faltan los momentos del sol, de Dionisios, éstos son raros y aleatorios, confinados especialmente en sus comedias. "En Fanny y Alexander —dice J. P. Jeancolas, "Ingmar apaisé" Positif, 267— la culpabilidad ha desaparecido. Contra el frío, la maceración, la autoridad punitiva, la angustia metafísica, Bergman ha escogido la vida, el movimiento, la profusión y, al mismo tiempo, la existencia asumida de un misterio, de una comunicación con un más allá que ya no lo turba".

¿Qué ha sucedido entonces?, ¿de dónde esa sonrisa otoñal del gran torturador de sí mismo? Porque algo ha sucedido, sobre todo si pensamos que éste no es un film menor, acaso un capricho biográfico, sino por el contrario está centrado sobre los conceptos fundamentales de su visión del mundo. Tratemos de ver esa ruptura, que como toda ruptura legitima implica también fidelidades y permanencias.

Pensamos que el film está anclado sobre tres arquetipos básicos: Gustavo Adolfo, Jacobi, Vergerus. Lo cual no quiere restarle importancia a los celebrados personajes femeninos —ciertamente son ellas las que sintetizan, las que deciden, las que custodian—, tan sólo señalamos que no pasan por ellas las tensiones arquetipales mayores. Ahora bien, más allá de toda la riqueza estética e ideológica del film que permite e incita una muy rica gama de lecturas de esa tríada —sociales, religiosas, psicológicas, etc.— nosotros creemos que es discernible un esquema ideológico general que es la esencia de este último mensaje bergmaniano: la contraposición entre sa-

ber y vida. En el magnífico discurso de Gustavo Adolfo donde se celebra el advenimiento de los nuevos vástagos del clan queda registrado diáfanamente ese antagonismo: los Ekdahl viven, no están hechos para saber: oyen su corazón, comen su pedàzo de pan, paladean su alegría y lloran sus lágrimas cuando ellas llegan. Simple y hermoso como una página de Montaigne. Pero es simple y hermoso porque nada tiène que ver con un llamado primitivo y tosco al disfrute hedonístico de las clases opulentas. Lo que allí se dice, lo que desafía algunas de nuestras certezas más presentes, es mucho más noble y hermoso, más eterno: la felicidad sólo es posible cuando renunciamos al saber totalizante, fundamental y dejamos que emane la espontaneidad, el corazón, la tolerancia, la alegría. En ese sentido hablamos de un film escéptico, de un escepticismo humanista y jubiloso. Pero éste pasa además, como todo escepticismo, por una crítica del saber, de la vida cimentada sobre un principio dogmático fundante y férreo, la caricatura feroz, exorcizante del obispo Vergerus tan profundamente inscrito en el alma bergmaniana, el fanático, el poseso de una verdad, de una sola máscara, que debe imponerse e imponer a los otros. ¿Jacobi, el rabino? Es sin duda la permanencia de la religiosidad en Bergman, pero de una religión humanista, misteriosa, suntuosa, cordial, vecina a la magia y al arte. Porque por último hay que señalar que el arte para Bergman está ahora del lado de la vida —diversión, oración, mimesis del mundo— y no del concepto.

Si esto es cierto Bergman ha hecho entonces, con respecto a su obra anterior, la siguiente alucinante inversión: su escepticismo religioso anterior —esa suerte de Dios ausente que era el suyo— conducía a la anulación del sentido final de nuestra vida, al infierno. Ausente Dios estábamos expuestos al genio maligno que precipitaba todas nuestras afirmaciones en la nada. Y bien, ese escepticismo trágico —agnosticismo en el sentido más estricto— se troca ahora en la disolución del problema del saber. No es cosa de saber. El saber no sólo es inútil sino perjudicial, neurotizante en estricto sentido: cuadrícula, entraba, sustituye, impide la vida. La puerta estaba abierta.

Nuestros años —éstos, los más cercanos— son años escépticos, de desilusiones. Por doquier —de Popper a los jóvenes filósofos españoles y franceses— se apostrofa a los sistemas y a las grandes totalizaciones racionalizadoras, todas hijas o nietas de la grandeza de Hegel. Escepticismo que se corresponde a una de las horas más menguadas de la historia política del siglo. Cuando se haga la historia de nuestro presente romántico —el alma que huye del mundo— se encontrará en esta obra bergmaniana uno de los más hermosos y conmovedores testimonios de nuestras dudas y nuestros límites. En ese Bergman, definitivamente genial, acaso un poco fatigado de la gigantomaquia del pensamiento —¡cuánto más fatigante en medio del desierto!— que fue a buscar humildemente en sus años de niñez las razones para seguir celebrando en su vejez la saga de la humanidad.

Fernando Rodríguez

Fanny y Alexander de Ingmar Bergman: La ferocidad dogmática del obispo.

FANNY OCH ALEXANDER. Suecia, 1982. Dir.: Ingmar Bergman. Prod.: Jörn Donner (ejec.), Katinka Farago (ger.) de Cinematograph para Instituto Cinematográfico de Suecia/Televisión Sueca SVT 1/Gaumont/Personafilm/TobisFilmkunst. As. dir.: Peter Schildt. Guión: I. Bergman. Fot.: Sven Nykvist. Eastman Colour. Mont.: Sylvia Ingemarsson. Dir. art.: Anna Asp (decoración, Susanne Lingheim; efectos, Bengt Lundgren; linterna mágica, Christian Wirsén; titeres, Arne Högsander). Mús.: Daniel Bell con extractos de "Suites para Cello Op. 72, 80, 87" de Benjamin Britten y "Quinteto para Piano en F Mayor" de Robert Schumann. Dis. vestuario: Marik Vos. Maquillaje: Barbro H. Haugen, Anna-Lena Melin, Leif Qvistrőm. Son.: Owe Svensson, Bo Persson, Björn Gunnarsson, Lars Liljeholm. Int.: Residencia Familia Ekdahl: Bertil Guve, Pernilla Allwin, Gunn Wallgren, Borje Ahlstedt, Allan Edwall, Ewa Fröling, Maria Granlund, Jarl Kulle, Mona Malm, Christina Schollin, Emily Werkö, Pernilla Wallgren, Kristina Adolphson, Kristian Almgren, Carl Billquist, Axel Düberg, Siv Ericks, Patricia Gelin, Majlis Granlund, Eva von Hanno, Sonya Edenbratt, Olle Hilding, Sven Holst, Käbi Laretei, Lena Olin, Gösta Prüzelius, Hans Straat, Inga Alenius; Palacio Arzobispal: Jan Malmsjö, Marianne Aminoff, Kerstin Tidelius, Hans Henrik Lerfeldt, Harriet Andersson, Mona Andersson, Marianne Nielsen, Marrit Olsson; Teatro: Anna Bergman, Gunnar Björnstrand, Nils Brandt, Lars-Owe Carlberg, Hugo Hasslo, Sven Erik Jacobsen, Gus Dahlström, Heinz Opf, Maud Hyttenberg-Bartoletti, Marianne Karlbeck, Kerstin Karte, Tore Karte, Ake Lagergren, Sune Mangs, Per Mattson, Licka Sjöman; Casa Jacobi: Erland Josephson, Stina Ekblad, Mats Bergman, Viola Aberlé, Gerd Andersson, Ann-Louise Bergström. (Versión cinematográfica: 189 minutos; versión televisiva: 300 minutos).

Discutiendo la sirena: **Splash** de Ron Howard.

SPLASH

Splash es el ejemplo más acabado del cine como diversión y evasión. Es una película tonta, con personajes tontos y situaciones tontas, completamente acordes con esta era, en la que lo más saludable es no pensar demasiado. Por supuesto, Madison, la sirena, no tiene nada que ver con las sirenas que compitieron con las Musas para decidir quién tenía la voz más dulce, y que en castigo a su osadía fueron convertidas en pájaros. Tampoco tiene nada que ver con las sirenas que seducían con sus cantos a los Marinos, las que fueron burladas por Ulises y por eso se suicidaron. Tiene un ligerísimo parentesco con la trágica sirenita de Andersen, pero ese parentesco se limita a que ambas dejan el mar para buscar a su amado.

Madison es un misterio. Aparentemente es una sirena ingenua, que no sabe nada de nada. Pero, por otra parte, nos asombra con sus conocimientos. Ella sabe leer e interpretar antiguos mapas de navegación, que le permiten llegar a Manhattan. Sólo con ver en televisión un anuncio de "Bloomingsdale's" entiende inmediatamente que cualquier mujer que se precie debe estar bien vestida (el eterno femenino ataca de nuevo) y que en esa tienda encontrará todo lo que desee. Comprende a la perfección el sistema de compra y venta en nuestra sociedad, y sabe muy bien que para comprar la fuente debe cambiarla por su collar.

Pero es que Madison tiene el mejor profesor que cualquier ser que no es de este mundo puede desear: la televisión. Esta película nos demuestra de una manera inobjetable que la T.V. es un vehículo de cultura. Gracias a su poder educativo, Madison aprende en pocas horas a vestirse, hablar y bailar. Por supuesto, también es la televisión la que le enseña a decir idioteces, pero ¿qué es esa minucia a cambio de todo lo demás?

Claro está, en nuestra maravillosa sociedad consumista también hay "malos", que en este caso son los científicos. Igual que en E.T., los científicos son seres inhumanos, a los que sólo les interesa examinar, probar, diseccionar y analizar a los seres maravillosos, aunque con ello los destruyan. Una especie de cuento de la gallina de los huevos de oro, en la que el afán de lucro se convierte en el afán de saber.

Dado que ya no es la primera película donde se nos muestra este problema, lo único que nos queda por pensar es que en esta época llena de crímenes ecológicos, desperdicios nucleares, agente naranja, talidomida, guerras bacteriológicas y napalm, el tema más interesante para la gente es pensar qué puede pasar con un unicornio, Peter Pan o las ondinas si los agarra un científico.

En conclusión, por obra y gracia de los malvados científicos, Madison y su muchacho (que se convierte en sireno) tienen que abandonar esta maravillosa tierra llena de televisores y tiendas por departamento.

A pesar de todo esto, si uno lo que quiere es entrar al cine, no pensar en nada y ver una película entretenida y divertida a ratos, para olvidarla después, ésta es la ocasión.

Violeta Rojo

SPLASH. Estados Unidos, 1984. Dir.: Ron Howard. Prod.: John Thomas Lenox, Touchstone Films para Brian Grazer. Guión: Bruce Jay Friedman, Lowell Ganz, Babaloo Mandel. Mús.: Lee Holdridge. Inte.: Tom Hanks, Daryl Hannah, Eugene Levy, John Candy.

FURYO

Oshima es acaso conocido en esta occidental y cristiana parte del mundo por un film que compartieron con igual éxito y desiguales intenciones las salas porno y de "arte y ensayo": **El imperio de los sentidos** (1976). En él el descarnado erotismo "hard core" buscaba desnudar la torturada intimidad de una pareja adúltera. Algo similar ocurría en **El imperio de la pasión** en

que una trama, casi policíaca esta vez, pretextaba similares búsquedas. **Feliz Navidad Mr. Lawrence** (el título **Furyo** corre por cuenta de la afiebrada imaginación del distribuidor) constituye un saludable empeño en seguir investigando estos temas.

La historia transcurre en un campo de concentración en Java, 1942, en el que el Mayor Lawrence intenta una convivencia posible de los prisioneros ingleses con sus carceleros nipones. La llegada de un teniente (David Bowie), que comienza a ejercer una poderosa atracción sexual sobre el director del campo, constituye el hilo argumental sobre el que la propuesta de Oshima se asienta.

Sobre el comienzo, el intento de violación de un prisionero por su guardia es castigado con el harakiri de éste último. El sexo como vía de contacto entre los seres humanos, la muerte como castigo de un intento posible de este contacto, comienzan así a armar la red de relaciones peligrosas que el film aborda. Estas relaciones claro está se inscriben en un universo en el que la dialéctica del poder domina lo cotidiano y es esto lo que valoriza la cuestión central: ¿es posible un vínculo solidario entre los seres humanos que supere la relación preso-carcelero? Dicho de otra forma, la categoría común de humanidad, ¿prevalece sobre los uniformes que la recubren o se ve relegada por la "moral de la guerra"?

La respuesta a estas cuestiones pasa por la crueldad. Lejos de simplificaciones maniqueas (el director, recordémoslo, integra el bando de los finalmente vencidos en la contienda), ella aflora en todos los personajes. Los carceleros la ejercen como un deber o un placer, pero los afanes catalizadores de conflictos del Mayor Lawrence se resuelven prácticamente en autocastigos y un flashback a la juventud de Bowie lo muestra incapaz de respaldar a su hermano menor, afeminado y contrahecho físicamente. Es pues esta omnipresencia de la crueldad la que baña implacablemente todos los lazos entre los personajes, tendiendo puentes que superan las barreras entre los dos grupos.

Estas barreras, que podríamos colocar en la simple relación de poder, son inscriptas por Oshima en lo cultural (el horror de los ingleses ante el harakiri alcanza su antítesis en el hecho de que esta forma de muerte permite alcanzar el honor y de forma subalterna pretextar una pensión a la familia del caído, que la simple ejecución no permitiría).

Para volver al hilo argumental, el erotismo aquí homosexual es en el contexto del film el vehículo de las relaciones humanas, privilegiado por el director. Pero, lejos de relegarse a una pudorosa privacidad, el mismo posibilita el plano trascendente antes mencionado. En la escena clave de la película el vínculo homosexual es explicitado por Bowie frente a presos y guardianes para salvar a su comandante de ser ejecutado. Esto provocará la muerte en tortura del teniente y origina un doble movimiento, porque ese reconocimiento de una atracción censurada por la moral de los personajes es no sólo el reconocimiento de una verdad hasta enconces susurrada sino además un vehículo de solidaridad y una posibilidad de supervivencia.

El "Merry Christmas Mr. Lawrence", suerte de juego de palabras de un guardia borracho, termina siendo un leit motiv lingüístico del acercamiento humano que el film propone. Para Oshima dos paralelas llamadas erotismo y muerte limitan la zona de ese fenómeno inabarcable pero parcialmente investigable llamado vida. En 1936, un francés advertía a la humanidad sobre el horror de una nueva guerra mundial filmando las peripecias de unos franceses prisioneros de los alemanes. Esa película se llamaba **La Gran Ilusión** y buscaba trazar una línea de esperanza en un panorama mundial justificadamente sombrío. Allí como aquí, quedaban en pie las realidades vitales que los uniformes camuflan pero no ocultan. Nos atrevemos a imaginar que a Jean Renoir le hubiera gustado **Merry Christmas Mr. Lawrence**.

Héctor Concari

MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE. Inglaterra, 1982. Dir.: Nagisa Oshima. Prod.: Jeremy Thomas, Masato Hara, Eiko Oshima, Geoffrey Nethercott, Terry Glinwood (ejec.), Joyce Herlihy, Larry Parr (asoc.), Kuniko Usui (asist.), para Recorded Picture Co., en asociación con Cineventure, TV Asahi, Oshima Productions. Dir.: Nagisa Oshima. Guión: N. Oshima, Paul Mayersberg de la nov. "The seed and the sower" por Sir Laurens Van der Post. Fot.: Toichiro Narushima. Diseño de prod.: Jusho Toda. Mús.: Ryuichi Sakamoto. Dir. art.: Andrew Sanders. Maquillaje: Robern Pickering. Mont.: Tomoyo Oshima. Int.: David Bowie, Tom Conti, Ryuichi Sakamoto, Takeshi, Jack Thompson, Johnny Ohkura, Alistair Browning, James Malcolm, Chris Broun, Yuya Uchida, Ryunosuke Kaneda, Takashi Naito, Tamio Ishikura, Rokko Toura, Kan Mikami, Yuji Honma, Daisuke Iljima, Hideo Murota, Barry Dorking, Geoff Clendon, Grant Bridger.

La omnipresencia de la crueldad: **Merry Christmas Mr. Lawrence (Furyo)** de Nagisa Oshima.

Algunas colecciones completas y los números atrasados disponibles de Cine al Día pueden adquirirse en las principales librerías del país.

INDIANA JONES Y EL TEMPLO DE LA PERDICION

Este film de Steven Spielberg ha sido publicitado como "todas las aventuras juntas". Pero sólo un milímetro más allá de la publicidad es evidente que se trata más bien de "todos los estereotipos racistas y colonialistas juntos". Después de un breve prólogo, burda imitación de los efectos Sennett de 1914-15 como sucede con frecuencia en el film, Jones, su bella idiota y su despierto recogidito (un niño chino rescatado de la miseria y el hampa, por supuesto) llegan providencialmente a una aldea hindú. Los hindúes están divididos en dos bandos: uno, los buenos, afables, simpáticos, vegetarianos, que acogen a Jones como el anglosajón enviado por el cielo para liberarlos de los males a que los someten los del bando dos, los malos, que veneran a Kali, hacen sacrificios humanos, esclavizan a los niños y cometen toda clase de atrocidades. Indiana y sus compañeros se comportan como superhombres de origen divino y liquidan a los malos, con la ayuda final, para que no queden dudas, de los fusileros británicos. El esquema es tan obvio, probablemente porque es una manipulación dirigida a un público infantil o infantilizado, que no requiere más comentarios. Lo que vale la pena destacar son algunas de las repulsivas "invenciones" de la pareja Spielberg-Lucas. En el palacio Indiana y sus compañeros son recibidos con aparente cordialidad y son invitados a un banquete: una enorme serpiente horneada es abierta y del vientre salen numerosas crías vivas que son engullidas enteras por los eufóricos cortesanos hindúes, luego una imitación de langosta, enormes arácnidos rellenos de pasta verdosa, y finalmente como postre crudos sesos helados de mono, servidos en las mismas cabezas, con el cráneo perfectamente cortado para que funcione como recipiente y tapa a la vez. Cada plato provoca las reacciones de asco de la idiota, cada vez más pretendidamente cómicas. Este menú inventado, fruto de una mentalidad retorcida, tiene que provocar un violento rechazo del espectador hacia los repugnantes malos. Estos también tratan de hacer renacer el culto a Kali. No se necesita ser un experto para saber que esta deidad tiene un carácter destructor para los creyentes, pero destructor de lo falso, la maldad, la hipocresía. La verdad histórica es que aparte de algunos sacrificios humanos de los que hay registros hacia el Siglo XI, el culto de Kali se reactivó después de la ocupación inglesa y "bajo el signo de esta diosa se formaron sociedades secretas y grupos terroristas de carácter religioso-político. 'Sacrificar a Kali una cabra blanca' era la velada incitación al asesinato de los odiados

ingleses" (Lucien Bianco: "Asia Contemporánea", 1976). Por supuesto que el Imperio Británico proscribió y persiguió a estos grupos, pero además, para cubrir la persecución política con la acostumbrada deformación de la realidad, los acusó de toda clase de atrocidades incluyendo la de efectuar sacrificios humanos. Esta es la versión recogida por Spielberg-Lucas, en la que las víctimas, consecuentemente, no son ingleses sino otros hindúes buenos.

Esta asquerosa manipulación es condimentada con toda clase de efectos de terror, de un sadismo pocas veces visto en el cine. El gran sacerdote de Kali hunde su mano en el pecho de la víctima y le arranca el corazón que todavía palpitante es mostrado detalladamente y luego la víctima que "todavía está vivo" como apunta cuidadosamente Indiana, quien observa escondido la escena, es quemada viva. En otra larga secuencia el trío celestial se interna en unos oscuros pasadizos que descubrimos inundados de escorpiones, reptiles, arañas, gusanos, en todas sus variedades, que cubren a los héroes, se les meten en la ropa, en el pelo, y que además tienen que agarrar con las manos para poder escapar. Esta traumatización sistemática seguramente le permitirá a Lucas-Spielberg vender unos cuantos millones de muñequitos trigueños a los que se les puede arrancar el corazón y quemarlos cuantas veces sus felices compradores quieran.

El racismo del film también se revela en las relaciones de Jones y la mujer. A ésta se le asigna el papel de lindo colchón impensante y gritón, objeto permanente de burla y uso; al final se hace que se aleje de Jones para que éste con su látigo la atrape y atraiga hacia sí, para subyugarla con un poderoso beso que causa clamores de satisfacción entre los buenos indígenas que los observan. El uso del personaje infantil, además de recalcar el carácter excelso que se supone adquieren los colonizados, está perfectamente calculado para lograr la empatía del público joven, manipulación totalmente coherente con el objetivo del film.

Tal vez sea ingenuo sorprenderse que esta abyecta producción haya sido clasificada "A" en nuestro país, donde no tiene nada de raro la identificación con la cosmovisión de Spielberg-Lucas ni las explícitas nostalgias por Tarzán y otros mitos de la misma galaxia.

Alfredo Roffé

Dejad que los niños vengan a mí: **Indiana Jones** de Lucas (film Ltd).

INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM. Estados Unidos, 1984. Dir.: Steven Spielberg. Prod.: Robert Watts; Kathleen Kennedy (asoc.); George Lucas (ejec.) para Lucasfilm Ltd./Paramount. Guión: George Lucas, Willard Huyck, Gloria Katz. Mús.: John Williams y "Anything goes" de Cole Porter. Mont.: Michael Kahn. Fot.: Douglas Slocombe. Diseño prod.: Elliot Scott. Diseño vestuario: Anthony Powell. Coreogr.: Danny Daniels. Dir. 2ª Un.: Michael Moore. Ef. esp.: Industrial Light & Magic. Int.: Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Quan, Amrish Puri, Roshan Seth, Philip Stone, Roy Chiao, David Yip, Rich Young, Chua Kah Joo, Rex Ngui, Philip Tann, Dan Aykroyd, Akio Mitamura, Michael Yama, D. R. Nanayakkara, Dharmasada, Kuruppu, Stany de Silva, Ruby De Miel, D. M. Denawake, I. Derasinghe, Dharshana Panangala, Raj Singh, Frank Olegario, Ahmed El-Shenawi, Art Repola, Nizwar Karanj, Par Roach, Moti Makan, Mellan Mitchell, Bhasker, Arjun Pandher, Zia Gelani.

EN PRAGA

En el homenaje que le rindiera recientemente la Cinemateca Nacional al cineasta Mario Handler —merecido homenaje por tantos años bregando y logrando por el cine nuestro— hubo una sorpresa: la exhibición de un inédito del cineasta, viejo del año sesenta y cuatro, que se llama **En Praga**.

Seguramente que los que gustan de la historia del cine latinoamericano encontrarán en este trabajo inaugural de Handler una **rara avis** en la medida que se coloca en los umbrales mismos del cine político latinoamericano —pobre, urgente...— de aquella década. En ese espacio que hace transitar las experiencias inspiradas en las escuelas europeas y norteamericanas documentalistas que rompían, retomando algunas experiencias de la vanguardia de los veinte, los códigos tradicionales del documental para reinstalar en él la espontaneidad, la vivencialidad, el azar, la libertad formal, transitar —decimos— hacia su posterior instrumentación político-didascálica hecha por el cine latinoamericano. Pero más allá de ese interés cierto el pequeño film de Handler es una obra excepcional del cine documental latinoamericano.

Handler camina por Praga, un peatón inteligente que lleva una cámara en la mano: el ojo atento, los impulsos alertas para que de ese paseo sin rumbo demasiado fijo, sin pretensiones exhaustivas, sin concesiones al manual sociológico, resulte una imagen significativa de su Praga, de la ciudad que lleva adentro. La cámara baila, curiosea, persigue, se emborracha, se pierde, se extasia. Encuentra monumentos de todos los estilos, calles laberínticas, encuentra a Kafka (¡por supuesto!), panorámicas, afiches... pero sobre todo encuentra gentes, praguenses. La vivencialidad de este deambular en libertad —hasta nos cuenta que llega tarde a una exposición sobre Kafka, lo que quiere decir que no le da la gana de volver al día siguiente— le da al film una frescura admirable y nos libera del guía turístico que casi todos hemos tenido que padecer alguna vez en esta vida. La cámara en la mano —que todavía no es fusil, como dijimos— refuerza esa sensación de "informalidad", de escritura libérrima, de complicidad existencial del espectador con la aventura del cineasta al compartir con éste la instantaneidad de sus vivencias. Pero habría que señalar que se puede pensar en Vertov en un sentido —la inmediatez del trato con la realidad— pero estamos en las antípodas en cuanto a las pretendidas búsquedas de objetividad del Cine-ojo ya que aquí se habla desde una subjetividad que se muestra con toda impudicia.

En Praga de Mario Handler: la visión espontánea.

Y mira que el peatón ve. Creo que pocos films latinoamericanos pueden exhibir una fotografía más perspicaz, más sorprendente y más personal. Pensaría uno en los grandes reporteros de Magnum (Cartier Bresson, Chim, Capa, etc.), mirando esa admirable galería de retratos que sin violentar la realidad descubren esencias y secretos. A esto habría que agregar el buen humor del paseante que va desde parodiar la solemnidad de los documentales del género y de textos que juegan al lugar común, aderezándolo de mordacidad hasta la risa permanente del bandoneón de la banda sonora pasando, sobre todo, por ese ojo que sin crueldad innecesaria y sin estridencias fáciles encuentra ese gesto y ese momento que a todos nos hace humanamente risibles: candidez de la cámara, en el mejor sentido de la palabra, nunca impertinencia.

Sabemos algo de la poesía de Praga gracias a este corto que Handler nos ha mostrado veinte años después de hacerlo. Por supuesto que tiene más de una cosa choreta; eran tiempos de escuela y pobreza, felices seguramente.

Fernando Rodríguez

EN PRAGA. Checoslovaquia, 1964. Real.: Mario Handler. Prod.: M. Handler para Film Checoslovaco del Estado/Facultad del Film de la Academia de Artes Musicales. Mús. e int. mus.: Ariel Martínez. Títulos: Luis Alvarez. 16 mm, b/n, 12' aprox.

¿LA CENSURA EN ACCION?

En mayo de 1983 la serie de programas especiales que venía preparando Aurora Martínez para el Canal 5, y que llegaron a tres, fue suspendida por una oscurantista prohibición. En el último de los programas se discutió abierta y desprejuiciadamente la cuestión de la homosexualidad. Esto parece que resultó indigerible para la pacatería moralista de los altos jerarcas del régimen pasado. Desde entonces no se había presentado un acto tan clamoroso de censura como el que parece estar escenificándose de nuevo en el Canal 5. El programa Cinemateca del Aire, a cargo de Rodolfo Izaguirre, y que por muchos años venía siendo un espacio solitario en la televisión donde se podía ver cine de todos los orígenes y tendencias, parece haber sido eliminado. La última trasmisión fue el sábado 18 de agosto pasado. El film proyectado, **El Salvador vencerá**, documental galardonado en diversos festivales internacionales y que expone el punto de vista del Frente de Liberación Nacional Farabundo Martí. Es probable que la exhibición pública y la justificación de una posición política contradictoria con la de Reagan y la de Calvani, entre otros, suscitara airadas reacciones. Al margen de cualquier suposición queda el hecho de que el programa ha sido por lo menos suspendido y quizás censurado radicalmente, es decir eliminado, después de esa proyección. Para colmo ha sido substituido por un espacio denominado Cine de siempre, que reproduce exactamente la programación embrutecedora y carente del mínimo de calidad —salvo excepciones atribuibles al desconocimiento de la materia por sus programadores— implementada en los canales del Estado. Es de desear que la Cinemateca del Aire reanude su programación, pero de no ser así tendríamos que manifestar, y en parte lo estamos ya haciendo, nuestra protesta contra este nuevo atentado a la libertad de expresión y de información.

Redacción: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

El valor del ejemplar de **Cine-oja** es de Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US$ 10,00; para otros países US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.
Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-oja puede adquirirse en las principales librerías del país.